Ştefan Luchian şi Georges de Feure.

Notaţii despre original, replică, interpretare în creaţia *Art Nouveau*

Cu rare excepţii, creaţia laică *Art Nouveau* şi pictura murală bisericească din anii începuturilor plastice ale lui Ştefan Luchian (1868-1916) au fost frecvent ignorate sau minimalizate de unii critici, „grăbiţi" să ajungă la perioada „definitorie" a operei, aceea prin care artistul a racordat pictura românească la postimpresionism. Tocmai de aceea, revizitarea operelor sale de tinereţe cu un ochi proaspăt este un demers necesar şi – după cum încearcă să releve acest eseu – generator de surprize.

Am în vedere, mai exact, anii 1898-1901, când Luchian, împreună cu Constantin Artachino (1870-1954), pictează bisericile-catedrală din oraşele Alexandria şi Tulcea, precum şi biserica Brezoianu din Bucureşti (cf. Jacques Lassaigne, *Ştefan Luchian*/ed. a III-a, trad., prefaţă, note, cronologie şi antologie de ilustraţii de Theodor Enescu/, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 49), interval ce coincide cu faza *Art Nouveau* din creaţia artistului.

Luchian s-a familiarizat de timpuriu cu estetica *Jugendstil/Art Nouveau,* fiindcă în vremea studiilor sale în străinătate – la München (1889-1891), la *Akademie der Bildenden Künste*, cu prof. Johann Caspar Herterich, şi la Paris (1891-1893), la *Académie Julian*, cu W. Bouguereau şi Tony Robert-Fleury – acest curent, pe atunci o avangardă a modernismului, era în plină efervescenţă.

Stilistica *Art Nouveau* se remarcă emblematic în seria alegorică a celor patru *Anotimpuri* pictate de Luchian în 1901, pentru casa moşierului şi omului politic Victor Antonescu, la acea vreme ministru al Justiţiei. Singura lucrare pe care o mai putem admira astăzi este *Primăvara* – ulei pe pânză de format semicircular, aflat în colecţia Muzeului Naţional de Artă al României. Adevărată emblemă a MNAR, imaginea acestei picturi ne întâmpină pe site-ul oficial al muzeului (www.mnar.arts.ro). Celelalte trei tablouri din amintita serie ne sunt cunoscute astăzi doar din câteva schiţe păstrate la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române, la MNAR şi în colecţii particulare.

Aspect semnificativ, în creaţia lui Luchian, seria *Anotimpurile* nu reprezintă nici singurul, nici primul demers de factură *Art Nouveau*, având cel puţin două precendente: în panourile decorative executate în 1898 pentru frontispiciul dispărutului Palat al Funcţionarilor Publici (ce era situat în Piaţa Victoriei din Bucureşti), „*cu o alegorie inspirată de Puvis de Chavannes şi de noul Jugendstil*" (Petru Comarnescu, *Luchian* /ed. a II-a/, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1965, p.172), respectiv în tentativa, nereuşită, din 1900 de a contracta lucrările de zugrăvire ale Palatului Dinu Mihail, actualmente sediul Muzeului de Artă din Craiova (Cf. Roman Ialomiţeanul/I. L. Georgescu, „Zugravi care au pregătit apariţia picturii laice şi maeştri ai picturii laice, zugravi de biserici", în *Biserica Ortodoxă Română*, An XCVII/1979, nr. 9-12, p. 1150).

Influenţa *Art Nouveau* existentă în seria *Anotimpurilor* a fost menţionată de majoritatea exegeţilor lui Luchian, dar niciunul nu a identificat sursa directă. Singurul care a pomenit, oarecum ezitant, despre „*corespondenţe cu stilul Art Nouveau în felul cum a fost ilustrat el de Mucha, Chéret, Jane Atché şi îndeosebi Georges de Feure*" a fost Paul Constantin (*Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 137).

Informaţia pe care o aduc în premieră în acest eseu este aceea că tabloul *Primăvara* (fig.1) şi schiţele celorlalte trei „anotimpuri" sunt replici aproape fidele ale unei serii de patru lucrări în guaşă executate în 1899 de Georges de Feure (pseudonimul artistului

Fig. 1 **Ştefan Luchian**, *Primăvara*, 1901. Panou decorativ; ulei/pânză, 96,5 x 143 cm
© Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti

Fig. 2 **Georges de Feure**, *Figură de femeie între flori*
Tipogravură Goupil, 1900, 23 x 34 cm
Tiraj contemporan. Colecţie privată

Fig 3. **Georges de Feure**, *Figură de femeie între flori*
Tipogravură Goupil, 1900, 23 x 34 cm
Tiraj contemporan. Colecţie privată

francez, de descendenţă olandeză după tată şi belgiană după mamă, Georges Joseph van Sluÿters /1868-1943/). Tipogravate în 1900 la atelierul Goupil din Paris, ele au fost reproduse în luna februarie a aceluaşi an – sub titlul generic *Figură de femeie între flori* – în revista *Le Figaro Illustré*. Însoţeau un articol semnat de Henri Frantz pe o temă la zi în societatea europeană a vremii – „la femme". (cf. Martin Battersby, *Art Nouveau*, Hamlyn Publishing Group, Hamlyn House, Feltham, Middlesex, 1969, p. 40).

Este puţin probabil ca Luchian să fi văzut lucrările originale ale lui de Feure, dar trebuie că, în versiunea multiplicării tipografice, acestea i-au parvenit cumva şi pictorului nostru, care le-a adaptat formatului semicircular. Ar fi interesant de ştiut dacă alegerea ca sursă de inspiraţie a lui Georges de Feurei-a aparţinut lui Luchian sau a fost dictată de gustul comanditarului, Victor Antonescu. Din păcate, nu am găsit încă dovezi în acest sens.

Lucrarea lui de Feure „transpusă" de Luchian în *Primăvara* se intitula iniţial

Expérience ou Vice/Experienţa sau Viciul (fig. 2) şi făcea pandant cu cea numită *Innocence ou Vertu/Inocenţa sau Virtutea* (fig. 3). Cele două guaşe originale se află acum în colecţia George Encil (Freeport, Bahamas). După spusele lui Ian Millman, principal exeget al operei lui Georges de Feure, acestea „*se bazau pe imaginile contrastante dintre mediul urban şi cel rural, expresia facială şi gestică, simbolismul florilor etc.*", dar împreună cu celelalte două guaşe „*constituiau negreşit un grup unitar*" (Ian Millman, *Georges de Feure 1868-1943*, Zwolle, Ed. Waanders Uitgevers, 1993, p. 56/catalog al expoziţiei restrospective omonime de la Van Gogh Museum, Amsterdam, 26.11.1993-13.02.1994/). Cu excepţia *Inocenţei*, în care chipul feminin se proiectează pe un peisaj rustic, celelalte trei au ca fundal o „*scenă de canal",* sugerând că locul de desfăşurare ar fi Bruges, oraş în care de Feure a locuit la mijlocul anilor 1890 şi care *„a făcut subiect al seriei sale de litografii ‹Bruges mystique et sensuelle› iar, ca scenă a acţiunii romanului lui Rodenbach ‹Bruges la Morte›, i-a inspirat lui de Feure alte câteva lucrări*" (*Ibidem*). În acest sens, scena cu două personaje de pe marginea canalului din fundalul *Experienţei* (în dreapta-sus) ar ilustra crima cu care se finalizează relaţia amoroasă a celor doi protagonişti ai romanului (văduvul Hugues Viane, atras de asemănarea tinerei actriţe Jane Scott cu fosta sa soţie, ajunge în final să o sugrume). Pe de altă parte, observă Millman, ca şi în picturile simboliste timpurii ale lui de Feure, aici „*fundalul funcţionează ca proiecţie a gândurilor şi păcatelor femeii, dar pe când în lucrările anterioare perversitatea interioară şi natura malefică a femeii erau exprimate printr-un profil ascuţit şi îndrăzneţ, acum aceste trăsături sunt deghizate sub masca frumuseţii ei superficiale*" (*Ibidem*).

Nu pot aprecia în ce măsură aceste sensuri iniţiale s-au păstrat – la distanţă de un an – în varianta reprodusă în *Le Figaro Illustré*, dar consider că ele au dispărut în lucrarea lui Luchian. Pictorul român a mizat în principal pe efectul decorativ al tabloului, eliminând elementul anecdotic (cele două personaje de roman din fundal). Mai mult, atmosfera tenebroasă a fundalului pe care se proiectează chipul femeii din prim-plan (în partea stângă) în guaşa lui de Feure, în consonanţă perfectă cu scena morţii, a fost înlocuită în tabloul lui Luchian cu un albastru de cer senin, acordat prin contrast caloric cu roşurile, rozurile şi oranjurile calde, scăpărătoare ale decorului vegetal luxuriant ce-nconjoară aici figura feminină singularizată. De altfel, în versiunea lui Luchian elementele florale sunt amplificate în partea stângă a tabloului, tinzând să ocupe locul personajelor din planul secund al lucrării lui de Feure. Tot la nivelul limbajului plastic, Luchian a accentuat în *Primăvara* caracterul pictural prin vibraţia culorii, renunţând la conturul grafic ferm şi la tentele plate din *Experienţa* lui de Feure.

O altă diferenţă semnificativă se poate observa în privinţa chipului personajului central, exprimând la de Feure „perversitatea femeii fatale", iar la Luchian mai degrabă o anumită melancolie şi inocenţă. În mod paradoxal, lucrarea pictorului român se apropie astfel mai mult de sensul iniţial al celeilalte guaşe a lui de Feure – *Inocenţa sau Virtutea* – opusă semantic celei care i-a servit drept sursă de inspiraţie *Primăverii*. Cu toate diferenţele de viziune semnalate, pictura lui Luchian păstrează în mod manifest trăsăturile *Art Nouveau*, definitorii pentru lucrarea-sursă a artistului francez.

În aceste condiţii, *Primăvara* lui Luchian poate fi considerată o replică a *Experienţei* lui Georges de Feure, în sensul pe care esteticianul Gheorghe Achiţei îl atribuia termenului: „*Replica ar constitui forma realizată (…) prin prelucrarea directă a materialului de către artist, în spiritul unei forme anterioare [originalul], aceasta devenind mai degrabă pretext pentru noua formă, nefiind necesar să i se respecte toţi parametrii şi toate datele*" (Gheorghe Achiţei, *Frumosul dincolo de artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 69 - *subl. E. A.*).

În economia acestui eseu nu mi-am propus să epuizez complexa relaţie paradigmatică original-replică-interpretare, care poate face obiectul unei discuţii estetice aparte. Ţin însă să precizez că, în opinia mea, lucrarea lui Luchian se apropie mai degrabă de sensul contemporan

Fig. 4 **Ştefan Luchian**, **Constantin Artachino**, *Deisis* , c. 1898-1899 - Catedrala din Alexandria

Fig. 5 **Ştefan Luchian**, **Constantin Artachino**, *Sf. Evanghelist Luca*, c. 1898-1899 - Catedrala din Alexandria

al „interpretării" unei alte opere de artă, printr-un proces deliberat de eliminare/ adăugare a unor elemente plastice, reflectând astfel personalitatea distinctă a creatorului. Cred, aşadar, că informaţiile menţionate mai sus nu diminuează cu nimic valoarea artistică a *Primăverii* lui Luchian, ci contribuie la stabilirea unui adevăr istorico-artistic.

Nu în ultimul rând, ar fi de subliniat că influenţa *Art Nouveau* din pictura laică a lui Luchian s-a răsfrânt şi în pictura sa murală bisericească. Dintre cele trei ansambluri murale religioase menţionate ceva mai sus, singurul care ne-a parvenit (deşi cu intervenţii ulterioare) este cel de la Catedrala din Alexandria. Celelalte două ansambluri murale au fost distruse din motive diferite: Biserica Brezoianu a fost demolată în timpul regimului comunist, iar Catedrala Sf. Nicolae din Tulcea a fost repictată integral, în stil academist, în primul deceniu al secolului 20 (1905-1906) de către Dimitrie Marinescu, a cărui pictură a fost restaurată relativ recent (2008). Luchian şi Artachino au semnat contractul cu Primăria din Alexandria la 1 mai 1898, pictura catedralei fiind recepţionată în acelaşi an, mai întâi de o comisie a Primăriei, la 26 octombrie, apoi de una de la Bucureşti, la 8 noiembrie. În urma cutremurului din 1940, turla Catedralei din Alexandria a fost refăcută şi apoi repictată, în 1944, de Artachino împreună cu pictorul local Ştefan Panciu, iar între 1975-1979 întreaga pictură a fost spălată şi au fost adăugate picturi noi, pentru ca între 1984-1986 ea să fie restaurată şi refăcută parţial de Voicu Pascu din Alexandria (cf. Ioan Spiru, „Activitatea lui Luchian şi Artachino ca pictori de biserică", în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr.1, tom 13, 1966, p. 270). Astăzi, toate acestea îngreunează analiza picturii bisericeşti a lui Luchian.

Executată în tehnica uleiului, pictura murală a Catedralei din Alexandria ilustrează stilistic o viziune de sinteză a celor două mari tendinţe conturate la sfârşitul secolului 19 în pictura bisericească românească: cea realist-academistă şi cea neobizantină, aici în ipostaza pe care o numesc „variantă hieratică a *Art Nouveau*". Inflexiuni ale *Artei 1900* se pot decela, de exemplu, în reprezentarea *Deisis* – prin tipul de stilizare şi ornamentica tronului – şi în cea a Sf. Luca – prin arabescurile vegetale descriind sinusoide ce înconjoară cadrul cvadrilob. (fig. 4 şi 5).

*

În concluzie, dimensiunea *Art Nouveau*, prezentă atât în creaţia laică, cât şi în cea bisericească a lui Luchian, îl înscrie pe pictor în istoria artei româneşti – pe lângă statutul bine definit de „părinte" al postimpresionismului (cu un decalaj de câteva decenii faţă de afirmarea acestui curent în Franţa) – ca pe un creator ale cărui începuturi au stat sub semnul unui deplin sincronism cu modernitatea europeană a vremii sale, marcată decisiv, la graniţa secolelor 19-20, de estetica *Art Nouveau*.■

dr. Eduard ANDREI